



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 3 | 2012

"Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne

---

# Remarques finales : retour sur l'agencement

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1806>

DOI : 10.4000/imagesrevues.1806

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, « Remarques finales : retour sur l'agencement », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 24 novembre 2012, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1806> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1806>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

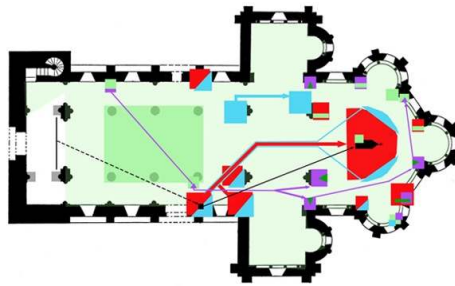
---

# Remarques finales : retour sur l'agencement

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

---

- <sup>1</sup> Au terme de cette étude, il ne sera pas inutile de revenir sur la notion d'agencement que nous avons proposée pour (re)penser la disposition des chapiteaux, c'est-à-dire les *rappports de leurs rapports* avec la configuration architecturale et fonctionnelle du lieu rituel. C'est ce *complexe* de relations que nous désignons sous le nom d'agencement. La notion nous a paru plus large, plus riche et plus souple que celle de programme qui, appliquée à l'échelle d'un décor ecclésial, tend à suggérer que tout, sinon dans ses détails d'exécution, au moins dans son ensemble, a été prédéfini et devrait s'enchaîner comme pour former un discours unifié. Faute de quoi, on est tenté de considérer que la distribution des chapiteaux ne répond à aucune organisation cohérente. La notion d'agencement doit permettre d'échapper à ces deux extrêmes. D'une part, elle est plus englobante, en ce sens qu'elle n'exclut pas qu'il y ait, non pas un programme total, mais du programmé, soit dans la définition de quelques grandes lignes soit dans des groupes de chapiteaux qui sont manifestement très coordonnés. Mais, même dans ce dernier cas, un programme ne peut pas tout embrasser. D'autre part, la notion d'agencement n'implique pas un ordre ou un enchaînement strict. Il peut n'y avoir aucune nécessité dans la succession de plusieurs chapiteaux — et il n'aura donc pas été besoin de la programmer —, mais cela n'exclut pas que leur rapprochement produise certains effets (par exemple, un effet de *varietas* entre des chapiteaux végétaux). L'agencement admet en effet des degrés et même des strates ; il ne suppose pas une détermination à *un emplacement près*, ni *non plus* à *un motif* ou *un thème près*. Une certaine variation dans l'espace, tout comme la substitution de certains éléments par d'autres, peuvent fort bien ne modifier que de manière minimale l'effet d'ensemble, sans priver le résultat de cohérence. Surtout, un agencement ne fonctionne



pas nécessairement d'une façon linéaire et progressive à travers tout l'édifice, il développe aussi des réseaux de relations dont les organisations diffèrent et se croisent entre elles. Il n'y a donc pas lieu d'imaginer que chacun des chapiteaux d'un édifice ait reçu un emplacement strictement calculé et tel qu'il ne pouvait en exister qu'un seul possible.

- 2 Supposer – sous couvert de la notion de programme – une semblable élaboration préalable, entièrement réfléchie, se combine le plus souvent avec le postulat d'une dissociation tranchée entre les clercs auxquels cette réflexion est attribuée et les artistes-artisans, dont le rôle se trouve réduit à la transcription plastique de ces directives discursives. La notion de programme renvoie même souvent à la pré-existence supposée d'un ensemble d'énoncés textuels, tenus pour la clé de l'œuvre, quoiqu'ayant été conçus tout à fait indépendamment d'elle. Avec la notion d'agencement, on entend au contraire se situer d'emblée dans l'épaisseur sensible des œuvres et les considérer comme indissociables de leur mode de déploiement spatial, souple ici, plus strict ailleurs. Il est évident que les concepteurs-créateurs travaillent avec un énorme fonds d'idées brassées et d'images mémorisées (voire, dans certains cas, avec des recueils de dessins), mais l'important est ce qu'ils en font. Si notre question n'est pas de savoir ce qui était programmé, c'est qu'il s'agit là, de toute façon, d'un moment intrinsèquement dépassé par l'agencement final. La mise en œuvre plastique et spatiale d'un projet, même fort élaboré, ne peut-être que le produit d'une pensée opératoire totalement immanente à ses conditions réelles. Elle induit nécessairement et en permanence des effets (de pensée) visuels qu'aucun programme n'aura pu anticiper et auxquels aucune verbalisation ne peut se substituer. C'est aussi pourquoi la cartographie et la codification, qui sont une forme de pensée graphique, nous ont été absolument nécessaires pour visualiser et confronter des zones particulières ou des strates génériques d'agencement qu'on ne pourrait appréhender autrement (le discours est analytique, là où le visuel est synthétique et les deux ne se recouvrent pas).
- 3 Si on considère la nature même des problèmes auxquels le décor sculpté des églises se propose de répondre, on peut comprendre pourquoi il ne faut pas s'attendre à trouver des réponses du type de celles qu'on cherche généralement sous le nom de programme. La question, rappelons-le, est alors de trouver comment penser, dans le processus même qui doit la rendre sensible (pour la rendre idéalement effective) l'idée que l'église, édifice matériel et fonctionnel, est désormais pleinement conçue et perçue comme la maison — en vérité, le lieu ecclésiastique — où Dieu habite. À ce genre de questions — comment la matière, sans cesser d'être telle, peut-elle être spiritualisée ? — on peut proposer ou programmer des (éléments de) « réponses », en s'inspirant ou non de ce qu'on a fait ailleurs ou autrefois, mais certainement pas une « solution » qui les résoudrait définitivement. L'absence de solution est inscrite dans la multiplicité, voire la divergence des réponses. C'est qu'un décor sculpté — pour peu que ses promoteurs ne croient pas pouvoir s'en remettre simplement et sans condition à des autorités ou à un modèle tout fait — (se) débat avec ce problème, aussi catégoriques que puissent paraître ses réponses (et elles doivent le paraître pour forcer l'acquiescement). S'il n'y a pas de « solution », proprement dit, à un problème comme celui qu'on vient de rappeler, mais seulement des réponses plus ou moins développées et argumentées, c'est qu'il s'agit d'articuler deux ordres de choses hétérogènes. Un agencement, en ce sens, c'est une manière de *négoier* une articulation qui reste nécessairement problématique entre des exigences ou des réalités par nature (posées comme) différentes. Au niveau discursif, on la pensera par exemple par le détour d'une métaphore, comme celle de *l'infusion* du spirituel dans le matériel. Que le problème *général* se pose au niveau d'un chapiteau ou d'une série, c'est toujours en tant qu'ils font partie d'un ensemble et non pas en eux-mêmes. C'est cela que nous voulons signifier par le terme d'agencement.
- 4 Ainsi, la personnification des forces vitales de la création à Notre-Dame-du-Port constitue la manière propre à cette église de traiter de la difficile (de l'humainement insoluble) question — on appelle cela « retourner le problème » — du rapport entre un

ordre vital des choses d'ici-bas après la Chute et sa revitalisation *matérielle-spirituelle* par la Rédemption, qui ouvre à un nouveau paradis (dans lequel est projeté, avec l'idée encore toute mystérieuse des corps glorieux, la « solution finale » au problème pour l'homme). Mais, comme on l'a montré, la « réponse » proposée par cette face et même le chapiteau dans son entier n'ont d'existence et de consistance qu'en rapport étroit avec les deux chapiteaux consacrés à Marie (mère du Rédempteur et déjà glorieuse), mais aussi avec leur emplacement, leur orientation, la séquence d'ensemble des trois dans l'organisation générale du sanctuaire, et par rapport aux « réponses » plus négatives ou plus sombres du déambulatoire (et l'on pourrait étendre encore les cercles de l'analyse). On voit sur un exemple, comme celui de l'Assomption de la Vierge, que l'agencement entendu comme le traitement par l'image de la question de l'articulation entre des éléments hétérogènes (le corps charnel et le corps glorieux de Marie), n'est nullement réservé au seul domaine de ce que nous avons caractérisé comme ambigu, indécidable, comme positif ou négatif mais non qualifiés par un signe explicitement moral (soit ce que nous avons codifié en violet), mais vaut tout autant pour les domaines du Bien et du Mal, au plus près du noyau doctrinal chrétien.

- 5 S'il est hautement probable que certains points forts ou lignes générales ont été établis ou ébauchés par avance<sup>1</sup>, on admettra qu'un agencement s'élabore surtout au cours du procès de production des chapiteaux et à mesure que, l'édifice avançant, le problème de leurs emplacements se pose. De plus, il n'y a aucune raison de restreindre la portée des agencements effectivement réalisés à l'intentionnalité de ceux qui les ont créés<sup>2</sup> — autre inconvénient de la notion de programme. Dévier l'attention vers les « intentions » des concepteurs-créateurs apparaît d'autant plus vain que celles-ci nous demeurent pour l'essentiel inaccessibles : nous disposons en revanche de l'œuvre telle qu'elle a été effectivement réalisée, et c'est de cela dont il convient de rendre compte au prix de patients efforts. Il s'agit d'objectiver (non de subjectiver), dans toute la mesure du possible, la pensée qui est au travail dans l'œuvre du seul fait qu'un agencement construit sa propre objectivité au cours de son procès de production. Le développement de celui-ci démultiplie exponentiellement, à la fois rétroactivement et prospectivement, les rapports à mesure qu'il en produit de nouveaux. Ils sont, en effet, produits selon une certaine logique de la pensée que la complexité même de son développement oblige à remettre en jeu perpétuellement. On peut ainsi imaginer l'intrication extrême des allers et retours engagés par l'agencement de toutes les faces des chapiteaux du sanctuaire de Saint-Nectaire.
- 6 On peut donc distinguer une ample gamme de possibilités dans les modes d'agencement, depuis des degrés de cohésion très poussés jusqu'aux plus affaiblis. Le sanctuaire de Saint-Nectaire, que nous venons d'évoquer, est l'exemple même d'un ensemble dont la densité relationnelle extrême suppose que la disposition spatiale, absolue et relative, de chaque élément aura été soigneusement calculée (sans qu'il soit nécessaire d'ouvrir la question du moment de ce calcul). À l'inverse, il existe des parties de l'édifice où les liens entre les chapiteaux sont beaucoup plus lâches et où la détermination de leurs positions ne requiert qu'un degré de précision bien moindre<sup>3</sup>. Mais il importe de saisir que ces dernières caractéristiques, loin de pouvoir être évaluées pour elles-mêmes (comme défaut), participent (positivement) à la construction de l'agencement d'ensemble du décor de l'édifice. En effet, la présence d'ensembles relationnellement moins denses, voire marqués par un certain flottement,

permet de valoriser, par contraste, ceux qui exhibent un dispositif plus fermement noué.

- 7 Enfin, la notion d'agencement ne suppose en aucun cas que l'on puisse attribuer à tel ou tel thème spécifique une localisation dans telle ou telle partie du bâtiment, que l'on retrouverait d'un édifice à l'autre, au moins tendanciellement. Poser un tel principe serait le plus sûr moyen de ruiner l'idée même d'agencement. Les questions dispositionnelles ne sauraient être abordées à partir d'un thème spécifique ou même d'un ensemble de thèmes ou de motifs. La logique qui prévaut étant relationnelle, l'emplacement d'un thème ou d'une figure donnée n'a aucun sens en soi, mais seulement en fonction de la distribution générale des chapiteaux et de l'ensemble des relations nouées au sein d'un édifice spécifique. Loin de viser des règles d'agencement constantes, ce que nos études font éprouver, c'est au contraire l'extrême variabilité observable d'une église à l'autre. Il peut certes exister des tendances récurrentes, voire des similitudes témoignant à l'occasion de citations d'un édifice antérieur (c'est-à-dire des reprises actives participant à la constitution d'un nouvel ensemble). Mais le fonctionnement sériel des images pousse surtout à de fortes différenciations, par exemple lorsqu'il s'agit de prendre parti vis-à-vis du décor novateur de Saint-Pierre de Moztat. Une fois encore, l'inventivité des images ne cesse de surprendre et c'est, pour chaque édifice, un agencement singulier qu'il s'agit de comprendre.

## Le décor et l'unité sacrale du locus

- 8 Le rapport entre les chapiteaux et le *locus* qui les accueille peut être pensé sous trois modalités distinctes, dont il faut concevoir qu'elles travaillent conjointement. En premier lieu, le décor sculpté contribue à la constitution du lieu ecclésial, conçu comme une unité sacrale produite par le rituel de dédicace. Jointe à la profusion d'autres types d'images (peintures murales, tentures, décor orfèvré des reliquaires et des objets liturgiques, etc.), la richesse du décor sculpté rend honneur à la demeure de Dieu. Son déploiement, en un réseau d'images discontinu mais prenant possession de l'ensemble du lieu rituel, vient unifier et rythmer ce dernier, tout en l'animant d'une puissance de vie rendue particulièrement manifeste par la profusion du végétal. Cette contribution du décor sculpté à la sublimation vivifiante du lieu rituel relève d'un mode d'efficacité global, qui ne dépend ni du détail de la composition des chapiteaux, ni même de leur disposition spécifique. Il importe donc de souligner que l'un des registres de fonctionnement du décor – en tant qu'il glorifie et spiritualise le *locus* sacré – ignore les contraintes d'une logique topographique : plus son importance relative augmente, plus le souci d'un agencement spécifique au sein de l'édifice est susceptible de se relâcher.

## Le décor et les différenciations internes de l'édifice

- 9 En second lieu, il faut considérer que le lieu rituel n'est pas homogène. Il est fait de sous-ensembles dotés de fonctions distinctes et hiérarchisées, bien qu'en même temps, ils participent tous de la sacralité du *locus*, pris dans son unité. Quant au décor, nous avons vu qu'il pouvait dessiner des *ensembles locaux* spécifiques, contribuant ainsi à créer de la différence au sein de l'édifice rituel. De telles différenciations font généralement écho à des emplacements fonctionnels spécifiques, comme les accès (qu'il s'agisse du narthex ou des travées associées aux portes latérales), ainsi qu'aux

hiérarchisations liturgiques et/ou symboliques des parties de l'édifice, mais sans nécessairement les recouper exactement. L'abbatiale de Mozat fournit un bel exemple de coïncidence entre particularités du décor et emplacement du chœur liturgique. Deux caractéristiques des chapiteaux de la travée orientale de la nef peuvent en effet être mises en rapport avec l'hypothèse de localisation du chœur liturgique retenue ici : la présence du premier chapiteau investi d'une iconographie biblique explicite (Jonas) et l'unité pré-paradisique des quaternités d'oiseaux. Toutefois, établir un lien de ce type est loin d'être aisé, car, dans la plupart des cas, les indices autorisant une restitution du dispositif liturgique initial demeurent minces. De plus, la coïncidence entre variation du décor et éminence du chœur liturgique bute sur un obstacle. En effet, le chœur devait, le plus souvent, être situé au moins en partie dans la croisée du transept, dont les chapiteaux ne présentent, sauf exception, aucune caractéristique remarquable. De manière générale, et en dépit de sa position névralgique au sein de l'édifice, le transept constitue plutôt une séquence de moindre tension dans la mise en œuvre du décor sculpté.

- 10 La distinction entre les parties liturgiques de l'église doit d'autant moins être comprise de manière rigide que les chapiteaux chevauchent bien souvent la limite entre deux espaces différenciés. Ainsi, nous associons les chapiteaux de l'hémicycle au sanctuaire, alors qu'ils ponctuent en fait la frontière qui sépare ce dernier du déambulatoire. Du reste, le décor peut jouer de cette faille sous-jacente, qui traverse l'objet, en réservant les scènes les plus éminentes aux faces tournées vers le sanctuaire<sup>4</sup> et en rejetant tendanciuellement celles qui le sont moins, ainsi que les figures les plus négatives, vers les faces placées du côté du déambulatoire. En même temps, il y a quelque raison d'associer davantage ces chapiteaux à l'hémicycle, d'une part en raison de la dignité qui s'attache aux piles rondes, et d'autre part parce que, même vues depuis le déambulatoire, il est clair qu'elles constituent l'enveloppe propre du sanctuaire, dont elles marquent la suréminence. De manière assez similaire, un chapiteau de chacune des piles composées de la travée droite du sanctuaire se trouve également en position liminaire : il est topographiquement sur la bordure interne du sanctuaire, mais il n'en appartient pas moins, par son format et sa thématique, à la séquence du déambulatoire.
- 11 Ces ensembles locaux peuvent être constitués selon des modalités différentes. L'une d'elles se traduit sur nos cartographies par une dominance chromatique (par exemple celle du violet dans le déambulatoire ou du rouge dans le sanctuaire). Cette unité peut être de force variable, selon qu'elle est plus ou moins densément tissée de relations (lesquelles n'apparaissent entièrement que sur les cartographies avec codage par lettres et relations). L'existence d'homologies thématiques fortes (comme par exemple entre la Tentation du Christ et le Combat des anges contre les forces maléfiques) est le gage d'une cohésion particulièrement remarquable. Enfin, le recours à des paires est également un moyen de construire de tels ensembles locaux. La valeur qui devait être attribuée aux paires ne saurait être sous-estimée<sup>5</sup>. En même temps, le *locus* qu'elles contribuent à dessiner tend souvent à se refermer sur lui-même. C'est tout particulièrement vrai avec les paires longitudinales du bas-côté nord de la nef de Mozat (un dispositif que l'on n'observe pas ailleurs), mais également dans les cas, plus nombreux, où des paires en symétrie axiale confèrent un ordre éminemment valorisant au lieu qu'elles encadrent. En revanche, des paires diagonales, comme celles de la nef de Saint-Nectaire, peuvent être lues comme un gage de non-fixité qui confère à l'agencement une esquisse de caractère dynamique<sup>6</sup>.

- 12 S'il existe des ensembles locaux bien différenciés les uns des autres, ceux-ci ne constituent jamais des zones homogènes, entièrement refermées sur elles-mêmes. Il s'agit de créer des ensembles spécifiques mais ouverts, de mettre en œuvre des différenciations tendancielles, mais jamais absolues. Ainsi, si nous qualifions le déambulatoire par la concentration des forces ambivalentes du monde créé (rendue dans les cartographies par une dominante violette), celle-ci n'exclut nullement la présence d'autres tonalités (comme le vert à Notre-Dame-du-Port ou le rouge à Saint-Nectaire). Ceci est d'autant plus net que l'on peut éprouver le besoin de créer, au sein d'un ensemble local, un contrepoint à sa tonalité dominante. C'est ainsi qu'à Saint-Nectaire et à Notre-Dame-du-Port, on retrouve à l'entrée du déambulatoire, quoi qu'à des emplacements distincts, le même voisinage du chapiteau de la damnation et du chapiteau aux aigles, clairement opposés l'un à l'autre, en même temps qu'ils confrontent leur franche dualité (morale) au déploiement des forces ambivalentes du monde créé dans le reste du déambulatoire.

## Le décor et l'iter ecclésial

- 13 Les ensembles locaux ainsi créés ne peuvent être homogènes, car l'un des aspects les plus importants de l'agencement des chapiteaux tient à la mise en jeu d'échos et de passages entre ces ensembles. C'est ce que nous avons analysé à de nombreuses reprises, tantôt comme *amorce* (anticipation dans la nef d'une thématique pleinement déployée dans le déambulatoire ou le sanctuaire), tantôt comme *embrayage* (par exemple le chapiteau de Zachée dans son rapport au cycle christologique de l'hémicycle à Saint-Nectaire) ou comme *accroche* (par exemple celle que la personnification des forces vitales de la création confère, dans l'hémicycle même de Notre-Dame-du-Port, aux tonalités propres au déambulatoire). On ne saurait donc chercher à isoler entièrement des ensembles locaux. Il s'agit plutôt d'en marquer les spécificités, d'en accentuer les hiérarchies, tout en englobant les unes et les autres dans une unité dynamique plus vaste.
- 14 Ces ensembles locaux contribuent à constituer l'*iter* ecclésial et sont traversés par lui. De nombreuses modalités de constitution de l'*iter* ont pu être observées. Mozat offre de magnifiques exemples de séquences dynamiques, du reste assez différentes les unes des autres. Ainsi, la séquence homme-végétal forme un fil continu et dense : il s'affirme comme un chaînage transformationnel, se déployant de manière soutenue, principalement dans le bas-côté sud, depuis son point de départ au revers de façade jusqu'à son point d'aboutissement dans l'hémicycle. Par contraste, le fil rouge du paradigme de la délivrance forme une séquence plus ténue (quatre chapiteaux seulement), mais marqué par une progression plus forte encore, avec, à chaque occurrence, un saut de registre qui conduit des traditions de l'Antiquité païenne à la narration christologique. D'autres types de chaînage peuvent être observés : certains se contentent d'assurer un passage entre deux ensembles voisins, comme cette association de figures négatives (marquée par une flèche bleue) qui, à Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port, fait jonction de part et d'autre du transept; d'autres relèvent de l'amorce d'une thématique dans un ensemble où elle est presque absente, afin de constituer un jalon vers son plein développement dans une autre partie de l'édifice. C'est ainsi que s'esquisse, dans la nef de Saint-Nectaire, la ligne noire d'une problématique de l'architecturation du sacré dont l'hémicycle est le lieu de plein



épanouissement. Il en va de même des minces lignes violettes qui traversent toute la nef, à Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port, avant de s'amplifier dans le déambulatoire.

- 15 Quelles qu'en soient les modalités de constitution, l'*iter* peut être défini de manière élémentaire comme une forme de vectorialité allant de quelque chose à autre chose. De fait, point de départ et point d'arrivée peuvent être thématiques de manières très différentes et les édifices étudiés offrent à cet égard des options chaque fois singulières. La seule règle est que l'*iter* s'avance vers un aboutissement chargé de plus de positivité que le moment initial. Pour autant, il ne s'agit ni de passer du négatif au positif (une option qui serait dualiste et qui n'a pas sa place ici), ni même de cheminer du registre du combat spirituel à celui de la paix paradisiaque<sup>7</sup>. Sans nullement nier que cette dernière option puisse avoir sa pertinence, il nous semble que les exemples auvergnats traités ici ne se laissent pas ramener à un tel schéma. Si la paix paradisiaque ne paraît nulle part plus sensible que dans l'hémicycle de Mozat, la nef de cet édifice ne fait qu'une place minime au combat spirituel. Et si le combat spirituel fait rage près des portes sud de Saint-Nectaire et de Notre-Dame-du-Port, le sanctuaire de ces églises est loin de baigner dans une pure harmonie paradisiaque, tant le combat spirituel y demeure présent (tout particulièrement à Notre-Dame-du-Port). Plus fondamentalement, les dispositifs hautement élaborés que nous avons analysés développent des discours sur le rôle de l'*Ecclesia* et de son architecturation qui dépassent de beaucoup la simple opposition du combat spirituel (sur terre) et de l'harmonie paradisiaque (au ciel), pour s'interroger sur les médiations topo-institutionnelles qui permettent de passer de l'un à l'autre. Enfin, ces dispositifs paraissent fonctionner moins en termes d'opposition duelle que par des jeux d'englobement et de relève.
- 16 Au reste, l'*iter* décoratif ne fonctionne pas de manière unilinéaire. Il joue le plus souvent, tout particulièrement à Mozat, de l'entrelacement de plusieurs fils qui vont se fondre dans le sanctuaire, ou bien se dissocient, entre sanctuaire et déambulatoire, comme à Saint-Nectaire. Il ne s'agit pas non plus d'une progression simple. A cet égard, il faut prêter attention au passage qui s'opère, à Saint-Nectaire et à Notre-Dame-du-Port, depuis l'ensemble lié à la porte sud jusqu'au sanctuaire. Il y a certes, de l'un à l'autre, une progression dans la place du Bien et dans l'importance accordée aux figures divines et saintes (ce qui se traduit, dans les cartographies, par une amplification du rouge). Mais il s'agit aussi, dans une large mesure, d'une homologie. Dès la porte, la victoire du Bien sur le Mal est affirmée dans toute son ampleur et en figurant ses protagonistes les plus éminents : le Christ, Satan, les troupes angéliques et diaboliques. Cet ensemble (tout particulièrement à Saint-Nectaire où s'y adjoint un saint dans sa gloire céleste) est plus qu'une simple esquisse des thématiques éminentes du sanctuaire; il en est une anticipation déjà fort poussée, de sorte que l'idée d'une (quasi) homologie entre ces deux ensembles doit être prise au sérieux. Cela interdit d'analyser de tels dispositifs en termes de progression linéaire<sup>8</sup>. De plus, alors que la nef avait déjà mis en scène la victoire du Bien sur le Mal, se rejoue dans le chevet la tension qui fait passer des ambivalences du monde créé au triomphe de la Rédemption sur le Pêché. Une telle opposition prend toutefois un sens nouveau. Le contraste établi entre un lieu central et son enveloppe externe intensifie remarquablement la saillance conférée au sanctuaire, lieu où, par ailleurs, la disposition circulaire des colonnes de l'hémicycle



exalte et rend sensible le basculement de l'*iter* horizontal procédant depuis la nef vers un *transitus* vertical, qui s'affiche ici comme dynamique dominante.

## Iter et locus : les paradoxes de l'édifice ecclésial

- 17 Il y a donc de l'*iter* et il serait périlleux d'analyser les différentes composantes du décor sans prendre en compte cette dimension, comme le fait par exemple Jean Wirth lorsqu'il qualifie de romanisant le décor de Mozat, sans considérer que cette dimension est bien plutôt un moment de l'*iter*, voué à être dépassé. On ne saurait pas davantage analyser le décor uniquement comme expression d'un *transitus* vertical qui, pour être essentiel, notamment dans le sanctuaire, doit être articulé avec l'axialité horizontale de l'*iter*. Raisonner uniquement en termes de *transitus* permettrait certes de s'en tenir aux énoncés cléricaux qui font de l'édifice ecclésial une image du royaume céleste, voire une anticipation présente de celui-ci. Mais, si elles expriment une dimension importante du statut de l'édifice, de telles formules peuvent difficilement rendre compte de la hiérarchisation interne du lieu et des tensions que le décor ne cesse de relancer. Il est donc décisif de souligner, une fois encore, le caractère paradoxal du lieu rituel : tout en constituant un point de sacralité où s'opère une conjonction entre l'humain et le divin, entre la terre et le ciel, *l'église ne cesse de rejouer en son sein le parcours qui mène vers elle*. L'*iter* est donc aussi itération d'un passage qui, ici-bas, ne peut jamais atteindre son but que de manière partielle ou temporaire. De cette conjonction entre *locus* et *iter*, résulte, pour une bonne part, la complexité des agencements du décor sculpté, ainsi que la variabilité des réponses possibles (en fonction, entre autres facteurs, de l'équilibre adopté entre ces deux dimensions). Au total, le décor vise moins à accumuler des significations qu'à produire, par les effets qui s'y associent, tout à la fois une sublimation sacralisante du *locus* et un dispositif processuel constitutif de l'*iter*.
- 18 L'*iter* doit être pensé sur plusieurs plans entrelacés. On peut d'abord l'associer au cheminement de la conversion individuelle, ou du moins au parcours de l'*homo viator* qui avance, à travers les tribulations du monde, en quête de la patrie céleste. C'est l'image de la vie terrestre, que l'évêque Sicard de Crémone met directement en relation avec la longueur de l'édifice ecclésial<sup>9</sup>. Cette conversion est du reste explicitement figurée dans les scènes de donation, où c'est la participation à l'édification de l'église de pierres qui fait passer de l'emprise du vice à la promesse de salut, lequel est à la fois l'horizon proposé à chaque vie chrétienne individuelle et la raison d'être de la machine ecclésiale dans son entier. En même temps, l'*iter* n'est en aucune manière réductible à une trajectoire de réception et on ne saurait présupposer que les fidèles ou les clercs devaient parcourir en entier cet *iter* pour qu'il se révèle efficace. Et, même en le parcourant entièrement, il est peu vraisemblable, voire impossible, que toutes ses implications aient pu être perçues. On admettra bien plutôt qu'il suffisait d'en éprouver des aspects très partiels pour qu'il produise ses effets. Une part notable de l'efficacité du décor ecclésial tient du reste à l'inaccessibilité que lui confère son imposante complexité, gage d'un relance permanente de sa charge active<sup>10</sup>.
- 19 Loin de conduire du mal au bien, ou du chaos à l'harmonie (ce qui reviendrait à trop oublier l'honneur dû au *locus* sacré), le dispositif processuel de l'*iter* s'engage plutôt à partir de la conception d'un monde mêlé, marqué par la *permixtio* des deux Cités<sup>11</sup> (autrement dit par l'indiscernabilité présente du Bien et du Mal) et dans lequel les

vérités, encore voilées, ne se donnent que sous l'espèce de *figurae* obscures et énigmatiques<sup>12</sup>. A partir de là, peut s'amorcer un travail de discernement progressif, menant vers une connaissance plus claire du Bien et du Mal et vers une mise en ordre du monde créé, qui constitue un moyen d'accès au divin<sup>13</sup>. Enfin, cet *iter* peut être conçu comme un processus permettant d'englober dans la machinerie ecclésiale l'ambivalence des forces vitales de la création (et sans doute aussi des conceptions non cléricales, attentives à la captation directe de celles-ci), en assurant leur relèvement au profit de la Vie céleste offerte aux hommes par le sacrifice du Christ.

- 20 Ce sont là différentes manières d'exprimer l'*iter* que déploie le décor sculpté. Mais il faut rappeler l'existence d'un *iter* proprement architectural et liturgique, qui tient à la polarisation de l'édifice par le sanctuaire, et notamment par l'autel majeur. On peut du reste considérer cette axialité liturgico-architecturale comme le trait structural majeur des églises de la période considérée, notamment par différence avec la bipolarité des édifices à massif occidental de l'époque carolingienne. Reste que l'*iter* liturgico-architectural n'est pas partout mis en évidence de la même manière, ni pris en charge par le décor sculpté avec la même intensité. C'est ce à quoi nous avons confronté l'exemple de Chanteuges, où l'*iter* est d'autant plus faiblement exprimé par le décor sculpté que le sanctuaire est dépourvu de tout chapiteau<sup>14</sup>. Il nous a alors fallu faire appel à d'autres principes d'analyse, comme l'opposition centre/périphérie. En même temps, bien qu'il ne se cale pas sur l'axe longitudinal de l'église, l'*iter*, qui joue alors de la tension spatialement comprimée entre les portes d'accès et le chœur liturgique, n'en a pas pour autant disparu.
- 21 Au total, il n'est pas trop aventureux d'affirmer que l'agencement du décor sculpté fait, pour une large part, écho à l'axialité liturgico-architecturale des édifices ecclésiaux. Il contribue à activer la dynamique axiale du lieu rituel, à la rendre sensible. En même temps, l'agencement du décor ne se contente nullement de décalquer cette structure : son déploiement n'est ni linéaire, ni univoque, et il admet une ample marge de jeu. En activant la polarisation de l'édifice, le décor l'anime de détours et de tensions, la complexifie et la musicalise. L'agencement des chapiteaux est ainsi amené à prendre la forme d'un réseau d'images, proliférant et riche de tensions multiples, adossé à une structure (qui sous-tend la constitution de l'église comme lieu rituel et comme référent d'un ordre social à la fois communautaire et hiérarchisé). Mais la prolifération même de l'agencement n'active pas la structure sans l'exposer au risque d'être mise à l'épreuve de tout ce qu'il y a de potentiellement divergent, d'énigmatique et de problématique dans ce qu'elle est amenée ainsi à affronter et que ses catégories ne lui permettent d'embrasser que de haut, sans être assurée que rien ne leur échappe.
- 22 L'*iter* ecclésial conduit des apparences mêlées de l'ici-bas à la révélation idéalisée de l'ordre musical du cosmos, de l'ambivalence du monde créé à la plénitude divine, et ce par l'entremise de l'architecturation du sacré. Il en découle des dispositifs éminemment dynamiques, obligés de rejouer sans cesse le passage vers lequel ils tendent. Ils ne peuvent se déployer que dans l'axialité dynamique de l'*iter*, manière de suspendre le basculement vers le *transitus*. Certes, le *transitus*, par lequel le *locus* s'élèverait d'un seul bloc vers Dieu, est la justification ultime de l'édifice sacré. Mais l'*iter* est la manière la plus pertinente d'incarner architecturalement une institution paradoxale, l'Église, qui s'ancre dans le monde matériel (et social), tout en prétendant guider celui-ci vers ses fins spirituelles (et célestes).

## NOTES

1. Notamment ceux qui ont directement partie liée avec les options architecturales, comme par exemple le recours, dans la nef de Saint-Nectaire, à des piles rondes (et donc à des chapiteaux pleins, plutôt qu'à des demi-chapiteaux de colonnes engagées, sur des piles composées).
2. C'est là l'expression d'une hypothèse générale, relative à la dimension en partie non consciente des manifestations de la vie sociale. Ce n'est pas le lieu d'en exposer les présupposés, ni même d'en explorer toutes les implications, en ce qui concerne la production artistique médiévale.
3. Ainsi, au sein de l'ample déploiement végétal dans les nefs de Saint-Nectaire et de Notre-Dame-du-Port, on peut considérer que la localisation des chapiteaux à têtes animales et/ou humaines n'a pas eu besoin d'être définie avec une précision topographique stricte. Du fait des variations mentionnées ici (et constitutives du fonctionnement global de l'agencement), il est souvent délicat de déterminer avec quel degré de précision il convient d'analyser une disposition spécifique. Que dire par exemple des paires en position légèrement diagonale, dans la nef de Mozat? Faut-il y voir un défaut de précision, par rapport à une disposition qui *aurait dû* recourir à la symétrie axiale? Ou faut-il considérer que l'on a pris soin de n'avoir recours ici qu'à une seule paire en symétrie axiale (les centaures), sans quoi le degré de mise en ordre aurait été, en ce point de l'iter ecclésial, trop marqué? Ce pourrait donc être pour faire jouer un contraste avec la généralisation (probable) des paires en symétrie axiale dans le sanctuaire qu'on les aurait évitées (sauf une fois) dans cette partie de la nef. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, qui vise surtout à montrer à quel point il est difficile de savoir sur quel registre interpréter une disposition manifestement (en partie) calculée, mais en même temps irrégulière.
4. Il ne s'agit certes pas d'une règle absolue et un autre parti peut être adopté. C'est le cas à Notre-Dame-du-Port où, pour les raisons que nous explicitons dans le chapitre IV, l'opposition typologique des figures principales (Ève-Marie) est mise en jeu sur les faces visibles depuis le déambulatoire (alors que – hypothèse qui n'a rien d'improbable – une peinture murale pouvait montrer, bien visible dans le cul-de-four, la Vierge à l'Enfant).
5. Dans le *De musica*, Augustin évoque cette « correspondance deux à deux d'éléments similaires », sans laquelle, « il n'y a rien dans les sens qui nous plaise »; sur la beauté prêtée à ces correspondances deux à deux, dont la symétrie est l'expression par excellence, voir les commentaires de T. LESIEUR, *Devenir fou*, op. cit., p. 310-311.
6. Ajoutons que deux chapiteaux unis par une relation d'homologie (mais sans former une paire) peuvent être disposés en symétrie axiale, ce qui donne à leur relation une force particulière et spécifie fortement l'ensemble local dont ils font partie. C'est le cas du Singe cordé et de la Tentation du Christ à Notre-Dame-du-Port.
7. C'est le principal modèle avancé par M. ANGHEBEN (*Les chapiteaux romans*, op. cit.). Précisons qu'il utilise ces notions pour proposer une caractérisation tendancielle, et non absolue, du décor de la nef et du sanctuaire.
8. Cas plus net encore de progression non linéaire, la dernière travée de la nef, à Notre-Dame-du-Port, est ceinte de violet, alors même que le rouge/bleu domine dans la travée précédente.
9. « *Longitudo eius longanimitas est quae patienter adversa tolerat donec ad patriam perveniat* », *Mitrale*, I, 4, éd. citée, col. 20.
10. Ce n'est du reste que par le recours à la méthode cartographique (et quelles que puissent être les approximations de chaque cartographie spécifique) que nous avons pu parvenir à une saisie d'ensemble des relations nouées au sein d'un édifice, lesquelles sont souvent difficilement perceptibles dans le lieu lui-même. Ce que vise la méthode cartographique, c'est la saisie la plus complète possible, par un processus d'objectivation systématique mais certainement pas

exhaustif, d'un dispositif dont l'efficace n'est pourtant liée qu'à une perception éminemment partielle.

11. Sur la *permixtio* des deux cités augustinienes, voir chapitre I.

12. Pour la conception figurale du monde terrestre, voir Eric AUERBACH, *Figura*, Paris, Belin, 1993. De ce point de vue, la difficulté qu'il y a à analyser de nombreux chapiteaux qui, dans notre codage, relèvent du violet doit être tenue pour un trait de l'objet lui-même, dans son ambiguïté énigmatique constitutive.

13. Sur le principe de discernement, voir T. LESIEUR, *Devenir fou*, *op. cit.*, p. 352 sq.

14. Pour des raisons qui tiennent probablement à la configuration du site et à l'histoire des transformations successives du bâtiment (voir chapitre V).

---

## INDEX

**Keywords** : romanesque art, capitals, Auvergne, Middle ages, anthropology, iconography, church, liturgy, space

**Mots-clés** : art roman, chapiteaux, Auvergne, Moyen Age, anthropologie, iconographie, église, liturgie, espace